

## La Chanson comme discours

André Gaulin

Volume 27, numéro 3, hiver 1995

Poétiques de la chanson

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501091ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501091ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaulin, A. (1995). La Chanson comme discours. *Études littéraires*, 27(3), 9–16.  
<https://doi.org/10.7202/501091ar>

### Résumé de l'article

La chanson que Paul Zumthor appelle « poésie orale sonorisée » est un héritage de la poésie lyrique à forme fixe. D'ailleurs, chez Gilles Vigneault, le plus médiéval des chansonniers du Québec, on trouve encore la villanelle, la ballade avec envoi. À ce titre, la chanson, comme genre, emprunte beaucoup aux figures de la rhétorique, énumération, répétition, chiasme, opposition, anaphore, etc. Elle garde surtout de la forme fixe une sorte de concision qui la rend lapidaire. Appartenant à la poésie lyrique, la chanson joue sur le rythme, sur la musicalité et, sur la tropation tout particulièrement. Elle réconcilie texte musical et texte littéraire, les marie, les oppose, assure leur efficacité réciproque par leur rencontre mesurée, ponctuée, valorisée. En ce sens, et l'évolution de la chanson d'un siècle à l'autre est allée vers cela, la chanson appartient au(x) discours et possède un pouvoir rhétorique tel qu'elle est devenue un haut lieu de la poésie chantée en même temps qu'une tribune idéologique plurielle. Le présent article a voulu illustrer cela à partir d'une chanson de Jacques Brel.



# LA CHANSON COMME DISCOURS

*André Gaulin*

■ Comme toute littérature, la chanson à texte est discours en ce sens qu'elle crible le réel ou le projette en des visions imaginées, distanciées. Cela est d'autant plus vrai que certaines œuvres chansonnnières finissent par constituer un corpus en quelque sorte additionné au fil des années. Apparemment fragmentées en autant d'éclats que de chansons, apparemment dilapidées dans la non-durée de leur avènement, les œuvres de celles et ceux qui s'adonnent au genre chansonnier sont pourtant traversées par des réseaux d'images, des leitmotive, des obsessions, des visions du monde qui tirent leur unité d'un artiste en ses temps et ses espaces.

J'ai voulu illustrer cela à partir d'une chanson, et j'entends aborder ici le genre considéré comme la conciliation de deux textes, l'un littéraire, l'autre musical. J'ai exclu volontairement la mise en scène, m'étant fondé sur une version enregistrée, la manière la plus fréquente dont nous rejoint la chanson. Sans être un musicologue, je prétends néanmoins qu'un littéraire peut sérieusement aborder l'analyse de la chanson s'il se penche sur le texte chansonnier entendu comme

une poésie lyrique, c'est-à-dire une poésie chantée, mesurée, résultat d'une recherche de ponctuation entre les mots et leur figuration par regroupements sonores, par syntagmes musicaux. Bref, tout l'art de la tropation du faiseur de chanson, le trouvère qui fait du texte bref, condensé, qu'est une chanson, le lieu signifiant de trouvaille(s), comme dans le texte de « la Mauvaise Réputation » où Georges Brassens :

Ne fai[t] pourtant de tort à personne / En laissant courir les  
voleurs de pommes / Non les braves gens n'aiment pas  
que / L'on suive une autre route qu'eux / Tout le monde se  
rue sur moi / Sauf les culs-de-jatte, ça va de soi

Cette *tropation* donne au français, précisément, le verbe *trouver*, celui ou celle qui réussit le mariage des textes musical et littéraire se méritant le nom de *trouvère* (ou de troubadour, mot de l'ancien provençal / *trobador* / signifiant *trouveur*).

Cet art de la conjonction des mots et des rythmes, de l'heureuse coïncidence entre les syntagmes, les accents toniques et les séquences musicales suppose une quête multiple : celle des sons, des assonances, des rimes, des chutes — une fin réussie, les

césures heureuses, les enjambements significatifs. Le chansonnier est ainsi un poète et *trouveur* et il ne faut pas s'étonner de voir souvent le faiseur de formes fixées par la conjugaison du texte musical et du texte littéraire tenté par la forme brève devenir l'auteur d'apophtegmes et de maximes comme chez Félix Leclerc ou Julos Beaucarne, par exemple.

Entre beaucoup de textes possibles pouvant illustrer la rhétorique de la poésie orale sonorisée, j'ai opté finalement pour celui de « Fernand », une chanson de 1965 dont la musique est de Gérard Jouannest et l'orchestration de François Rauber. Envisageons donc cette chanson de Brel, « Fernand », comme discours.

Voilà une chanson qui dure cinq minutes quatorze dans sa sonorisation, alors que la dire lentement prend environ deux minutes quinze. Force nous est donc faite de reconnaître que la différence temporelle qui va du simple à plus du double inclut plus que les entrées musicales à chacune des trois sections et la finale ou sortie orchestrée importante. Il faut compter ici avec les silences, nombreux dans cette chanson du moins au niveau de la voix, et surtout avec la durée accordée à l'accentuation sur des mots signalés ainsi à notre attention. Tentons l'exercice en disant les quatre premiers vers : « *Dire que Fernand est mort / Dire qu'il est mort/ Fernand / Dire que je suis seul/ derrière / Dire qu'il est seul/ devant* ». Cela prend environ douze secondes alors que, pour la sonorisation, il faut en compter approximativement vingt-huit en incluant l'entrée musicale.

On constate aussi que la sonorisation met en valeur la formule anaphorique « Dire » répétée quatre fois en autant de vers et qui revient encore aux vers onze, quinze et seize, marquant ainsi la difficile acceptation de la mort d'un ami. Par ailleurs, chaque fois, dans les quatre premiers vers, trois mots sont signalés au sens : « Dire [...] Fernand [...] mort / Dire [...] mort [...] Fernand / Dire [...] seul [...] derrière / Dire [...] seul [...] devant ».

Cet espèce de chassé-croisé qui recourt au chiasme (ainsi aux vers 33 et 34) unit ou plutôt sépare sonorement des solitudes parallèles invoquées par le sens en quelque sorte, ce sens dessus-dessous du troisième paragraphe (sous terre, sur terre ou, spatialement, derrière/ devant/, la mort devenant la vie et la vie la mort comme dans « Jojo », chanson de 1977 : « Six pieds sous terre Jojo tu espères encore / Six pieds sous terre Jojo tu n'es pas mort ». Nous y reviendrons).

Retenons pour l'instant que la chanson « Fernand » est faite de trois paragraphes de seize vers, (dés)articulés en trois séquences musicales qui partagent les vers en trois groupes respectifs de 8 vers, 4 vers et 4 vers, le premier groupe de 8 vers étant lui-même fait de 4 vers sonorement bissés\*. En suivant le texte, cela donne la redite musicale : « *Lui* dans sa *dernière bière* / [Et] *moi* dans mon *brouillard* / *Lui* dans son *cor/billard* / [Et] *moi* dans mon *désert* ».

On notera aussi que les quatre séries de trois mots musicalement marqués des vers un à quatre ont tendance à glisser ici vers la

---

\*Voir le texte de la chanson « Fernand » à la fin de l'article.

dualité, la conjonction *Et* des vers six et huit étant même gommés par le chanteur : « *Lui [...] bière / moi [...] brouillard / lui [...] cor/billard ... moi [...] dans mon désert* ».

Pourquoi parler ici de tendance plutôt que d'affirmer clairement que deux mots seulement sont accentués ? C'est qu'à l'écoute, on remarque en effet que Brel sépare phonétiquement le corbillard du septième vers en cor[ps] et billard jouant sonorement sur les mots : Fernand demeure-t-il seul dans son corps sur le billard de la vie ? Où son corps est-il resté sur le billard de l'hôpital ? Qu'importe, on peut croire que Brel joue sur les mots même dans une chanson tragique comme il le fait nettement dans le troisième paragraphe (vers 37 à 40) : « L'été je te ferai de l'ombre / On boira du silence / À la santé de Constance / Qui se fout bien de ton ombre ». On l'entend presque déjà franchir la distance qui va de « Fernand » à « Jojo », de 1965 à 1977, de la révolte à la tendresse, au « frérage » : « Et je te sais qui pleure / Pour noyer de pudeur / Mes pauvres lieux communs / [...] Six pieds sous terre Jojo tu frères encore ».

Comment entendre autrement que par l'humour également, un humour aussi déplacé que la mort contre laquelle Dieu sera pris à parti, le cinquième vers : « *Lui dans sa dernière bière* » le syntagme « *dernière bière* » où sont doublement évoquées la bière à boire (sa dernière, car a-t-on une dernière tombe ?) ainsi que la guerre, mais alors encore plus discrètement car le texte reprend son sens macabre surtout, associé à la *Der des der*, lieu des promesses jamais tenues, le

texte le dira explicitement plus loin : « Et puis les adultes sont tellement cons / Qu'ils nous feront bien une guerre » tonitrué Brel aux vers 41 et 42.

Pour revenir à cette première séquence musicalement bissée des huit premiers vers de chaque strophe (vers 1 à 8, 17 à 24 et 33 à 40), elle donne à la chanson la [dé]marche itérative, répétitive et en quelque sorte imitative de ce cortège dérisoire d'un enterrement lui-même presque oblitéré. Dans les vers 17 à 24, la mort semble s'être même emparé des attributs de la vie et de ces funérailles à l'ancienne qui avaient au moins l'attention du passant et vivant, sa salutation. Ces funérailles-ci, de Fernand, faites à la sauvette, traversent l'inanité des choses. Même le vent est aboli qui fait l'agitation des fleurs (vers 11 et 12). La tropation, ici encore, focalise sur la formule anaphorique « Dire » et sur des mots comme *Paris*, qui apparaît trois fois en huit vers, vocalement détaché du texte mais marquant l'attachement du cœur. Ce Paris est opposé à Berlin, une ville jadis divisée, surveillant du haut des miradors comme dans « Nuit et brouillard », deux mots récurrents du texte brélien. Il semble que cette traversée d'un cortège funéraire conduise dans l'outre-frontière de la mort (opposé au sommeil du mort, « Toi, toi, toi, tu sais pas tu dors »), un départ « triste à mourir » (encore un jeu de mots qui insulte l'inertie des choses) où les clins d'œil au Paris de la vie des potron-jaquet sont évoqués : le « Paris à cinq heures du matin » d'Antoine Désaugiers, celui de « Robert le diable » de Louis Aragon/Jean Ferrat « Ô la Gare de l'est et le premier

croissant / [...] Les journaux frais les boulevards pleins de senteurs » ou celui de Brel lui-même : « Ils se blanchissent leurs nuits / Au lavoir des mélancolies / Qui lave sans salir les mains » (« les Paumés du petit matin », 1962).

Cette vie habituellement animée du Paris du « tout petit matin » est d'ailleurs musicalement évoquée à double titre : le plaqué du piano (lui-même chronométré en mesures binaires plus larges) qui accompagne l'ensemble du texte et figure l'amble du « cheval blanc » d'une part et par ailleurs ce cortège déambulant dans un Paris qui « dort encore » (vers 24) mais qui pourtant est freiné d'entrée de jeu par six mesures musicales doublées, l'une comme l'écho de l'autre, écho qui se dit ombre aux vers 37 et 40 : [Pa(pa) Pa(pa) Pa(pa) Pa (pa) Pa (pa) Pa (pa)].

Ces six mesures reviennent aussi avant chaque nouveau paragraphe, avant le vers 17 et le vers 33. Dans le texte lui-même, divisant le poème chanté en autant de séquences de quatre vers, soit 12, le piano (cette fois-ci, il s'agit de trois mesures orchestrées) et l'orchestre ponctuent musicalement l'ensemble comme si ce cortège de tristesse qui traverse le cœur et Paris devait régulièrement freiner à des intersections, sorte de « visualisation associative » rendue ainsi musicalement et figurant à la fois une circulation qui n'existe pas à ces carrefours et la vaine tentative d'éviter l'inéluctable mort.

La chanson « Fernand », comme discours, ne fait pas que mettre en évidence des fonctions de mots dans le texte, ou des groupes de mots par rapport à d'autres. Elle met au

service de l'émergence du sens, à savoir une mort qu'on devine brutale (la mort passe encore, insinue Brel, mais la manière le fait s'insurger), une remarquable symétrie de l'organisation du texte. Le musicien et pianiste Gérard Jouannest y contribue pour beaucoup, nous l'avons déjà illustré diversement. Justement, en ayant séparé les huit premiers vers de chaque paragraphe, la séquence musicale en dégage les diverses figures de style que l'écriture de Brel utilise : anaphore, chiasme, opposition (lui/moi, devant/ derrière, Paris/ Berlin). Davantage, en dédoublant musicalement chaque groupe de quatre vers des huit premiers de chaque strophe, la chanson rend mieux la solitude de l'ami en deuil, la tristesse de cette mort dans la mort de l'âme, ce Paris de la pluie et de l'inertie, cette marche tristement accordée aux pas mesurés du cheval. Cette monotonie de la mélodie des huit premiers vers, à peine trois nouvelles notes par verset, qui correspondent d'ailleurs aux trois mots accentués signalés plus haut, devient un presque récitatif dans le troisième paragraphe où l'avenir sans avenir est [r]évoqué : « Tu sais je reviendrai / Je reviendrai souvent [...] L'été je te ferai de l'ombre / On boira du silence ». Cela fait d'autant mieux ressortir, à côté des mesures plaquées du piano, une *aria* de flûte qui prend son envol comme dans une arabesque et distend en quelque sorte les textes littéraire et musical, assumant la séparation des amis, de l'âme et du corps, la pesanteur du réel et la légèreté de l'être, toutes choses que Brel rendra encore plus manifestement dans sa chanson

« Orly ». Cette *aria* est également bissée, en parallèle avec la double séquence musicale des vers 33 à 36 et des vers 37 à 40.

On ne peut ignorer non plus dans l'économie textuelle d'ensemble, littéraire et musicale, que chacun des paragraphes, comme nous le disions plus haut, utilise trois paliers musicaux. Nous avons jusqu'ici largement évoqué le premier de ces paliers, séquence sonore bissée de quatre vers. Chacun des autres paliers, qui fait monter le ton — et l'expression convient autant au propre qu'au figuré — est construit sur l'espace de quatre vers. Nous obtenons ce deuxième niveau respectivement des vers 9 à 12, 25 à 28. Cependant, c'est la séquence musicale entonnée à l'octave de la note du début de la chanson et de chacune des strophes qui occupe l'espace des vers 41 à 44. Cela donne à la troisième strophe une part plus importante du discours de dénonciation presque criée du troisième palier sonore du texte : vers 13 à 15, vers 29 à 32 et pour la troisième strophe, vers 41 à 44 et vers 45 à 48. Chaque fois d'ailleurs, ce sont les deux premiers vers de chaque série qui sont marqués musicalement, les deux suivants, retombant presque au niveau initial de chaque strophe et manifestant, pour ainsi dire, plus d'humanité. Musicalement d'ailleurs, ces deux vers sont pris en charge par la contrebasse qui est jouée en *pizzicato* et conduit le texte musical jusqu'aux passages de transition déjà signalés ou à la sortie musicale de la fin. Cette dénonciation concerne Dieu à qui Brel fait des reproches d'abord par supposition et en utilisant la litote : « Moi si j'étais le bon

Dieu / Je crois que j'aurais des remords / [...] Je crois que j'serais pas fier ».

Pourtant, le texte qui vitupère contre Dieu quant à la manière de cette mort [que l'on ignore, textuellement] passe du blâme au procès d'intention. La fin proclame hautement le sadisme d'un Dieu que la mort des petits fait « rigoler ». À ce titre, à l'écoute de la chanson, on saisit plutôt les vers 45 et 46 comme « Et maintenant Bon Dieu / Tu as bien rigolé », une variante homophonique enviable à « tu vas bien rigoler » où la focalisation du récit (*maintenant* répété trois fois) va se faire sur un Jacques Brel qui pleure comme dans « Jojo », comme dans « Jef », comme dans « Orly », par tendre humanité. La musique prend alors en charge, dans la finale de « Fernand », tout l'espace sémantique car c'est alors l'orchestre qui occupe entièrement l'espace de la chanson avec deux séquences symphoniques également commencées à l'octave et alternées, par leur reprise, comme en écho. Tout le contraire, quoi, d'une chanson comme « Orly » — (dans cette chanson de 1977, c'est Gilbert Bécaud et l'humanité entière qui sont pris à parti) — où la finale, moins lyrique, plus cruelle : « Je n'ose rien pour elle / Que la foule grignote / Comme un quelconque fruit » voit s'éteindre la musique avec les derniers mots. Comme si Brel voulait signifier là, dans une chanson puissante qui décrit sa mort à lui à un autre niveau de lecture, que sa voix elle-même lui est enlevée, une voix qui, notons-le, dans « Fernand », dit ou chante le texte avec un art consommé. Toute cette mathématique de la pause de voix, ce temps des suspensions, des

silences, cette manière lumineuse de nommer à trois reprises « Paris » dans la deuxième strophe avec ce silence significatif (insoupçonné avant l'analyse) entre le syntagme répété de « Dire qu'on traverse [et] Paris », c'est le genre de choses dont on se rend compte quand on essaie soi-même de se faire l'interprète de la chanson.

Dans « Fernand », comme discours, c'est encore la société elle-même, qu'on voudrait pourtant simuler aux vers 25 à 28 « Je t'inventerai une famille / Juste pour ton enterrement », qui est dénoncée comme le lieu même de la bêtise. Avec Dieu, à titre égal, la société ou plutôt les humains, ici « les adultes » (vers 41), sont pris à parti : la séquence sonore trois a même remplacé la séquence sonore deux de ton intermédiaire pour mieux le signifier, séquence où le passage musical à l'octave donne au texte sa valeur ajoutée de dénonciation. Brel en a contre les « adipeux en sueur / Et [les] bouffeurs d'espoir » qui, comme dans « Orly », font la morale et jugent. En ce sens, le poète émeut, fait rire, plaît, mais provoque aussi.

Le texte de « Fernand » rappelle aussi, par intertextualité, la grande camaraderie masculine qui est évoquée déjà dans « les Bourgeois » :

Avec l'ami Jojo / Et avec l'ami Pierre / On allait boire nos  
vingt ans / Jojo se prenait pour Voltaire / Et Pierre pour  
Casanova / Et moi, moi qui étais le plus fier / Moi, moi je me  
prenais pour moi

Il serait ainsi possible de lier des chansons déjà évoquées plus haut comme « Jef », « Jojo », « Orly », à cette quête de tendresse si importante dans l'œuvre de Jacques Brel. Car l'œuvre transcende la mort, comme dans « Orly » où le texte dit : « Ça y est elle a mille ans / La porte est refermée / La voilà sans lumière / Elle tourne sur elle-même », pendant que paradoxalement la musique éclate dans la lumière des cuivres. C'est cette même lumière des cordes pincées de la guitare et du cœur qui fait aussi chanter à Brel, dans le lié serein du phrasé musical de « Jojo », comme dans une chanson reconciliée : « Six pieds sous terre Jojo tu n'es pas mort/ Six pieds sous terre Jojo je t'aime encore ».

## LA CHANSON COMME DISCOURS

### Références

- AMONT, Marcel, *Une chanson*. Qu'y-a-t-il à l'intérieur d'une chanson?, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- BÉGIN, Denis, GAULIN, André et PERREAU, Richard, *Comprendre la chanson québécoise*, Rimouski, P.U.R. 1993.
- BREL, Jacques, *Tout Brel*, Paris, Éditions Robert Laffont, 10/18, 1992.
- GAULIN, André, « l'Enquête d'identité dans la chanson francophone d'Amérique » dans *Langues, Espace, Société/ Les variétés du français en Amérique du nord*, Québec, P.U.L., 1994.
- MILNER, Jean-Claude et REGNAULT, François, *Dire le vers*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- — —, *la Poésie et la Voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F., 1984.



Entrée musicale x'x'x'x'x' (6)

1	Dire que Fernand est mort Dire qu'il est mort Fernand Dire que je suis seul derrière un Dire qu'il est seul devant passage x'x'x'	musique 1
5	Lui dans sa der/ nière bière [Et] moi dans mon brouillard Lui dans son cor/ billard un bis [Et] moi dans mon désert passage x'x'x'	
9	Devant il n'y a qu'un cheval blanc Derrière il n'y a que moi qui pleure Dire qu'il n'y a même pas de vent deux Pour agiter mes fleurs passage x'x'x'	musique 2
13	Moi, si j'étais le bon Dieu Je crois que j'aurais des remords ut Dire que maintenant il pleut trois Dire que Fernand est mort basse/	musique 3

Transition musicale x'x'x'x'x'x'

17	Dire qu'on traverse / Paris Dans le tout petit matin Dire qu'on traverse Paris un Et qu'on dirait Berlin passage x'x'x'	musique 1
21	Toi / toi / toi / tu sais pas tu dors Mais c'est triste à mourir D'être obligé de partir un bis Quand Paris dort encore passage x'x'x'	
25	Moi je crève d'envie De réveiller des gens Je t'inventerai une famille deux Juste pour ton enterrement passage x'x'x'	musique 2
29	Et puis si j'étais le Bon Dieu Je crois que je s'rais pas fier ut Je sais on fait ce qu'on peut trois Mais y a la manière basse/	musique 3

Transition musicale x'x'x'x'x'x'

33	Tu sais je reviendrai Je reviendrai souvent Dans ce putain de champ un Où tu dois te reposer passage x'x'x' flûte en arabesque	musique 1
37	L'été je te ferai de l'ombre On boira du silence À la santé de Constance un bis bissée Qui se fout bien de ton ombre passage x'x'x'	musique 2 gommée
41	Et puis les adultes sont tellement cons Qu'ils nous feront bien une guerre ut Alors je viendrai pour de bon trois Dormir dans ton cimetière passage x'x'x'	musique 3
45	Et maintenant Bon Dieu Tu vas bien rigoler ut Et maintenant Bon Dieu Maintenant je vais pleurer basse/	

Sortie musicale orchestrée

« Fernand »  
Jacques Brel  
*Œuvre intégrale*  
Paris, Laffont, p. 285-86